

Beiträge der Graduate School of the Arts II

2018

Herausgegeben von Thomas Gartmann
mit Michaela Schäuble

Mit Beiträgen von Jonas Berthod, Johannes Gebauer,
Camilla Köhnken, Angela Koerfer-Bürger,
Dorothea Schürch

5	Vorwort
9	Jonas Berthod The 2002 Relaunch of the Swiss Design Awards: Key Changes and their Influence on Designers' Careers and Networks
21	Johannes Gebauer Die Joachim-Tradition: Methodische Ansätze der Interpretationsforschung
37	Camilla Köhnken Liszt'sche Interpretationspraxis am Beispiel des ersten Satzes aus dem fünften Beethoven-Klavierkonzert
53	Angela Koerfer-Bürger <i>Pinocchio</i> – Metamorphose des Sich-Zeigens in der Oper von Philippe Boesmans
61	Dorothea Schürch Gil J Wolmans <poésie physique>: Audioscoring als musikwissenschaftliche Feldforschung
75	Abstracts Deutsch
76	English Abstracts
77	Autor_innen

Gil J Wolmans ‹poésie physique›: Audioscoring als musikwissenschaftliche Feldforschung

Im Zentrum der Forschungen zu ‹Leere Stimmen als vor- und nachsprachliche Transformationsprozesse› steht mit Gil J Wolman (1929–1995) einer der bedeutendsten Vertreter der experimentellen Vokalkunst des 20. Jahrhunderts. Diese Forschungen sind Teil des vom Schweizerischen Nationalfonds unterstützten Projekts ‹Écoute élargie› an der Hochschule der Künste Bern, das sich der Analyse spezifisch avantgardistischer Arbeitsweisen in der Musik nach 1945 widmet: einerseits den Tonbandkompositionen mit Stimmen anhand der ‹poésie physique› von Wolman und andererseits der Komposition mit Fieldrecordings und ‹objets sonores› im Spätwerk von Luc Ferrari (1929–2005). Sowohl Wolman wie Ferrari ‹stellen mit unterschiedlicher Akzentuierung den herkömmlichen Werkbegriff in Frage. Oft existiert keine Partitur, vieles ist improvisiert oder durch Praxis erprobt.›¹ Das Teilprojekt ‹Leere Stimmen›² fokussiert einerseits auf lautliche Phänomene jenseits der Sprache an der Schwelle zur Phonation und auf nachsprachliche Transformationen der Artikulation. Andererseits widmet es sich der Wende zur Tonbandkunst als Voraussetzung für das Auftreten dieser neuen Stimmkunst. Mit der Verwendung des Tonbands sind die leeren Stimmen aufs Engste mit der Entwicklung der Phonographie im 19. Jahrhundert verbunden. In ihnen widerspiegelt sich der paradigmatische Umbruch in den Aufzeichnungssystemen der Stimme durch die Phonographie.

Wolmans lettristisches Schaffen,³ insbesondere die ultra-lettristischen Tonbandkompositionen *Postscriptum* (1950), *Mégapneumie* (1964) und *La Mémoire* (1967) sind die Ausgangspunkte. Untersucht werden die stimmphysiologischen und medialen Aspekte des Materials, wobei speziell Fragen zur Transkription des Materials im Vordergrund stehen. Dabei irritiert die Überlegung, dass die ausgewählten Stücke zwar aufgezeichnet vorliegen, aber nicht in einer für eine Partitur typischen symbolischen, sondern in einer technischen Fixierung auf einem Tonband, die mit dem Medientheoretiker Friedrich

1 Vgl. *Écoute élargie: ‹Leere Stimmen› und ‹objets sonores› in der Musik nach 1945*, veröffentlicht am 31. 8. 2016, www.hkb-interpretation.ch/projekte/ecoute-elargie.html (letzter Zugriff 5. Juni 2018).

2 Der von Hegel stammende Begriff der ‹leeren Stimme› bezieht sich auf die Stimmen der Tiere; vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Jenenser Realphilosophie I: Die Vorlesungen von 1803/04*, hg. von Johannes Hoffmeister, Leipzig: Meiner 1932, S. 212. Diese leeren Stimmen bilden für den Philosophen Giorgio Agamben (*1942) die Grundlage der sprachlichen Artikulation, sie sind ihre stoffliche Voraussetzung. Artikulation ist, so Agamben, ein ‹Prozess der Unterscheidung, der Unterbrechung und der Aufbewahrung der animalischen Stimme›; vgl. Giorgio Agamben: *Die Sprache und der Tod: Ein Seminar über den Ort der Negativität*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007, S. 77.

3 Zum Begriff ‹Lettrismus› siehe weiter unten.

Kittler (1943–2011) ebenfalls als «Schrift» bezeichnet wird. Während der Lettrismus grundsätzlich für eine Verschriftlichungspraxis im Symbolischen steht, rückt mit der technischen Schrift der Tonbandmaschinen, so Kittler, «Reales [...] an Stelle des Symbolischen».⁴

Diese Art der Verschriftlichung ist konstitutiv für phonographische Werke.⁵ Die von mir entwickelte Forschungsmethode des Audioscoring, die hier dargestellt werden soll, macht sich zur Aufgabe, dieser Art von Schriftlichkeit Rechnung zu tragen. Das heisst, das Tonband wird nicht nur als ein Medium der Speicherung verstanden, sondern als eine hörbare Partitur, ein Audioscore. In diesem Text sollen die Entwicklung, das mediale Dispositiv, das technische Setting und die neurophysiologischen Voraussetzungen meiner Methode erläutert werden. Da meine Methode im Zusammenhang des Werks von Gil J Wolman und seines Wirkens in lettristischen und später in ultra-lettristischen Kreisen im Paris der 1950er-Jahre entwickelt worden ist, soll zunächst dieser Kontext kurz vorgestellt werden.⁶

Lettrismus

Mit dem Lettrismus gerät eine der wichtigsten Avantgardebewegungen der Nachkriegszeit in den Fokus, die auf den aus Rumänien stammenden Literaten, Kunsttheoretiker und Filmemacher Isidore Isou (1925–2007) zurückgeht. Isou entwickelte bereits zu Beginn der 1940er-Jahre die ersten Konzepte für eine Poesie der Buchstaben und Körpergeräusche, einer Kunst an der Grenze zwischen Poesie und Musik. Das Jahr 1945 steht für die Gründung des «mouvement lettriste»,⁷ das Isou zusammen mit dem Poeten und Künstler Gabriel Pomerand (1926–1972) ins Leben rief.

Im Zentrum des lettristischen Wirkens standen die «Récitals» mit chorischen Beiträgen der Autoren auf Bühnen wie dem Tabou, einem der angesehensten Jazzclubs des Quartiers Saint-Germain-des-Près (vgl. Abbildung 1). In Hinblick auf die «kommende Musik-Poesie» – die Lettristen hatten ein fast religiöses Sendungsbewusstsein⁸ – zählte vor allem die Entwicklung sogenannter Soundalphabeten zu den zentralen lettristischen Strategien:

Nous avons ensuite ouvert l'alphabet, croupi, depuis des siècles, dans ses vingt-quatre lettres artériosclérosées, et nous lui avons entassé dans le ventre dix-neuf lettres nouvelles. Nous l'avons laissé ainsi, entrebâillé, les boyaux dehors, afin que d'autres, après nous, puissent le boucher, jusqu'à ce qu'il y'ait plus d'espace [...].⁹

4 Friedrich A. Kittler: *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin: Brinkmann & Bose 1986, S. 42.

5 Zum Begriff der phonographischen Arbeit siehe Rolf Großmann: «Collage, Montage, Sampling: Ein Streifzug durch (medien-)materialbezogene ästhetische Strategien», in: Harro Segeberg/Frank Schätzlein (Hg.): *Sound: Zur Technologie des Akustischen in den Medien*, Marburg: Schüren 2005 (Schriftenreihe der Gesellschaft für Medienwissenschaft, Bd. 13), S. 308–331. «Mit der Phonographie werden erstmals Klänge selbst und nicht nur Anweisungen zu ihrer Erzeugung speicherbar. Komposition und Instrumentalspiel erhalten durch die «klingende Notation» neue Möglichkeiten der Gestaltung, es bilden sich ästhetische Strategien, die mit der technischen Verfaßtheit der gespeicherten Klänge in direkter Wechselbeziehung stehen.» Ebd., S. 308.

6 Die vorliegenden Ausführungen greifen an zentralen Stellen auf das lexikalisch umfassende Werk *Lautpoesie/-musik nach 1945* des Literaturwissenschaftlers und Autors Michael Lentz (*1964) zurück, der den Lettrismus umfassend kontextualisiert und kritisch würdigt. Michael Lentz: *Lautpoesie/-musik nach 1945: Eine kritisch-dokumentarische Bestandsaufnahme*, Wien: Edition Selene 2002.

7 Lentz: *Lautpoesie/-musik*, S. 500.

8 Ebd., S. 282.

9 Isidore Isou: «Qu'est-ce que le lettrisme?», in: *Fontaine. Revue mensuelle de la poésie et des lettres françaises*, 62 (Oktober 1947), zit. nach: Gaëtan Picon (Hg.): *Panorama de la nouvelle littérature*

Das erste Soundalphabet dieser Art aus dem Jahr 1947 stammt von Isou und umfasst neunzehn zusätzliche Symbole für Geräusche, die sich mehrheitlich an atemphysiologischen Vorgängen orientieren:

1. A (alpha) = *aspiration* (forte).
 2. B (beta) = *expiration* (forte).
 3. Γ (gamma) = *aiement* (sifflement entre les dents comme un son de serpent).
 4. Δ (delta) = *râle*.
 5. E (epsilon) = *grognement* (comme un chien prêt à aboyer).
 6. H (eta) = *abanement* (son rauque fait avec le gosier en gonflant le ventre).
 7. Θ (theta) = *soupir* (fait simultanément avec le gosier, la bouche, le nez).
 8. K (kappa) = *ronflement*.
 9. Λ (lambda) = *gargariser* (avec l'air qui se débat entre la langue et le palais).
 10. M (mu) = *gémissement*.
- [...].¹⁰

Die Soundalphabeten stehen in der Tradition der Emanzipation und Aneignung des Geräuschs und medial für eine Art «Verschriftungsästhetik».¹¹



Abbildung 1: Hinweis auf die «Récitals Lettristes» im Tabou, Oktober 1950.¹²

française, Paris: Gallimard 1960, S. 626f. «Wir haben das Alphabet geöffnet (seit Jahren hockte es in der Enge seiner vierundzwanzig Buchstaben) und haben ihm neunzehn neue Buchstaben zusätzlich zu fressen gegeben. Wir haben es so zurückgelassen; halboffen, die Eingeweide draußen, damit andere, die nach uns kommen, sie hineinstopfen können, bis kein Platz mehr da ist, dann wird es sich schon von selbst wieder schließen. Vielleicht wird dieses Alphabet möglicherweise von der Zukunft dringend gebraucht, wenn schon nicht für Sprachen, so doch für Worte, die schon hätten dasein können, wenn menschliche Borniertheit sie nicht gehindert hätte an ihrer Geburt.» Übersetzung zit. nach Lentz: *Lautpoesie/-musik*, S. 946.

¹⁰ Jean-Paul Curtay: *La poésie lettriste*, Paris: Édition Seghers 1974.

¹¹ Lentz: *Lautpoesie/-musik*, S. 141.

¹² Gérard Berréby/Danielle Orhan (Hg.): *Gil Joseph Wolman: Défense de mourir*, Paris: Editions Allia 2001, S. 21.

After hours at the Tabou – once Boris Vian’s jazz band packed up, Sartre, Camus, and Merleau-Ponty had stumbled on home, and Juliette Greco vanished into the night – Pomerand mounted the tables, shook a tambourine, and recited letter poetry.¹³

Lettristen

Bereits 1942 entwirft Isou in seinem *Manifeste de la Poésie Lettriste* die Grundzüge der lettristischen Strategie der «*Destruction des MOTS pour les LETTRES*».¹⁴ Diese folgt, gemäss Isou, der Logik der «*évolution de la sensibilité technique dans la poésie*».¹⁵ Die Abbildung 2 zeigt Isous Schema dieser Entwicklungsgeschichte, sein Beitrag – die «*fraction du mot*» – fungiert dabei als Nadelöhr der «*künftigen*» Poesie der Buchstaben. Der «*fraction du mot*» gilt die Zukunft («*[le] devenir de la poésie*»), sie wird ihr «*sujet*» – deutlich sind es diese kleinsten, verfeinerten Partikel in Isous Übersicht, die eine neue Öffnung einleiten.

1945 brach Isou nach Paris auf. «Isidore Isou Goldstein nous aura apporté, à Paris, sa schizophrénie et sa culture médiéval étrangère»,¹⁶ kommentiert der Lettrist Robert Estival Isous Umtriebe. In einer Kantine für jüdische Flüchtlinge machte Isou die Bekanntschaft des Poeten und Künstlers Gabriel Pomerand (1925–1972). Gemeinsam gründeten sie 1945 das «*mouvement lettriste*» und führten am 8. Januar 1946 im Saal

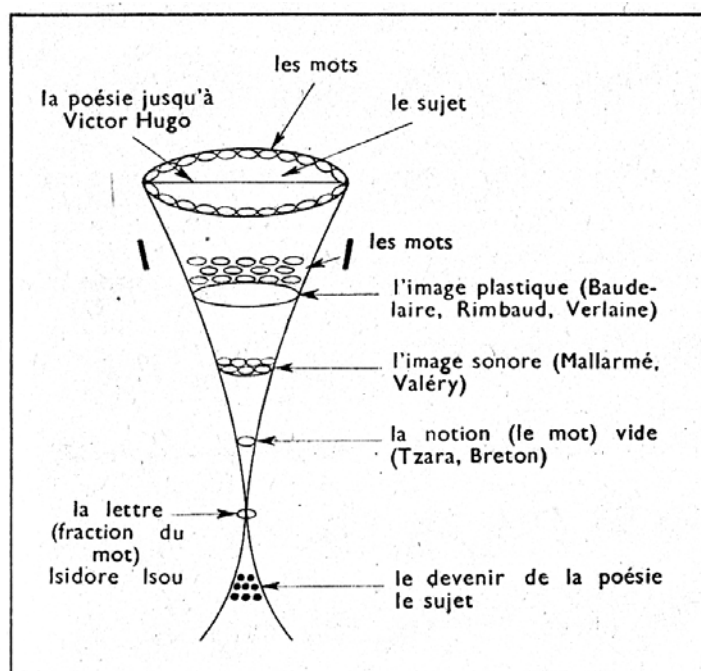


Abbildung 2: Schéma III: L'évolution de la sensibilité technique dans la poésie.¹⁷

- 13 Greil Marcus: *Lipstick Traces: A Secret History of the 20th Century*, Cambridge, MA: Harvard University Press 1989, S. 252.
- 14 Isidore Isou: «Le Manifeste de la Poésie Lettriste» (1942), in: ders. (Hg.): *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Paris: Gallimard 1947, S. 11–18.
- 15 Marcus: *Lipstick Traces*, S. 248.
- 16 Robert Estival: *L'histoire du schématisme I: Le signisme. La génération du signe 1945–1968. Lettrisme. Ultra-Lettrisme. Signisme. Interationale situationniste. Schématisme*, Paris: L'Harmattan 2005, S. 51.
- 17 Isou: *Introduction*, S. 55.

der Sociétés Savantes in Paris die erste lettristische Kundgebung durch.¹⁸ Neben den zahlreichen Auftritten im Rahmen der lettristischen Récitals, die der Gründung der Bewegung nach 1946 folgten, arbeitete Isou am Film *Traité de bave et d'éternité*, der am Filmfestival in Cannes 1951 für Furore sorgte.¹⁹

1946 stiess François Dufrêne, kaum sechzehn Jahre alt, zu den Lettristen, zu deren Kern er bis 1953 gehörte. Auch Dufrêne leistet mit *Tambours du jugement premier* einen Beitrag zum lettristischen Film, der an Stelle der Filmprojektion ein quadrophones lettristisches Soundexperiment aus den vier Ecken des Kinosaals bot. Ab 1952 entwickelte Dufrêne eine eigenständige poetische Gattung: die «Crirhythmes», die ohne die Umwege über eine schriftliche Partitur direkt mit dem Tonband aufgezeichnet wurden. Dufrêne sprach in Anlehnung an Pierre Schaeffers (1910–1995) «musique concrète»²⁰ von einer «musique concrète vocale».²¹ 1953 kam es über die «Crirhythmes» beziehungsweise über die Verwendung des Tonbandes zum Bruch mit den Lettristen.

Zu den Lettristen gehörten auch Jean-Louis Brau (1930–1985), der mit seinen «instrumentations verbales» als ein Pionier der akustischen Kunst gilt, sowie der Künstler, Dichter, Filmschaffende und Fotograf Maurice Lemaître. Unter den zahlreichen weiteren Aktivisten, die zeitweise zu den Lettristen zählten, findet sich auch der Autor und Filmemacher Guy Debord, der sich anlässlich der Premiere von Isous *Traité* in Cannes 1951 dem streitbaren Zirkel anschloss. Mit Debord, dem späteren Gründungsmitglied der «Internationalen Situationisten», bestand eine Verbindung zwischen Lettrismus und Situationismus.

Gil J Wolman

Der Künstler, Autor und experimentelle Filmemacher Gil Joseph Wolman (1929–1995) stiess 1949, zu Beginn seiner Karriere, zum Kreis um Isou. Nach ersten klassischen Buchstabengedichten trat Wolman ab 1950 mit seinen *mégapneumes* hervor. Wolmans «poésie physique»²² ist geprägt vom Umbruch in der Technik der Aufzeichnungssysteme und sie ist gleichzeitig ein «Echtzeitgenre»,²³ wie Lentz betont. «Die Konsonanten sollten als «reines» Geräusch aus dem Atemstrom herausgelöst, [...] der entvokalisierte

18 Lentz: *Lautpoesie/-musik*, S. 500f.

19 Der Lettrismus steht auch für einen einzigartigen Beitrag zum avantgardistischen Filmschaffen in Frankreich. Insgesamt sind fünf lettristische Filme entstanden. Isou tritt auch hier als Pionier auf: Sein *Traité de bave et de l'éternité* (1951) gilt als der erste lettristische Film, gefolgt von *Le film est déjà commencé?* (1951) von Maurice Lemaître, *L'Anticoncept* (1951) von Gil J Wolman, *Tambours du jugement premier* (1952) von François Dufrêne und *Hurlement en faveur de Sade* (1952) von Guy Debord (1931–1994). Jeder der lettristischen Filme sei ein Angriff auf die Konventionen des Kinos, wie die Kunsthistorikerin Kaira M. Cabañas schreibt: «each Lettrist «film» challenged cinema's established conventions (e.g., continuity editing, syncsound, screen) as well as the necessity of its image support (i.e., filmstrip)». Vgl. Kaira M. Cabañas: «How to Do Things Without Words» in: Bartomeu Mari/Joao Fernandes (Hg.): *I am immortal and alive, Gil J Wolman*, Barcelona: Edition Museo d'Art Contemporani de Barcelona 2010, S. 118–129, hier S. 119. Vgl. auch Kaira M. Cabañas: *Off-Screen Cinema: Isidore Isou and the Lettrist Avant-Garde*, Chicago/London: University of Chicago Press 2014.

Das lettristische Kinoabenteuer gehört zu den erfolgreichsten und folgenreichsten lettristischen Unternehmungen. *Traité de bave et de l'éternité* erhielt 1951 an den Filmfestspielen von Cannes unter dem Vorsitz von Jean Cocteau den «Prix des Spectateurs d'avant garde».

20 Pierre Schaeffer: *À la recherche d'une musique concrète*, Paris: Seuil 1952.

21 Lentz: *Lautpoesie/-musik*, S. 503.

22 Gil J Wolman. «La Mégapneumie: Musique organique ou poésie physique», in: *Revue OU, cinquième saison – Revue de la Poésie Evolutive* (1967), zit. nach Berréby/Orhan: *Gil Joseph Wolman: Défense de mourir*, S. 21.

23 Lentz: *Lautpoesie/-musik*, S. 514.

Atemstrom als zu rhythmisierendes ›Material‹ der *Mégapneumie* behandelt werden.»²⁴ Mit anderen Worten, die Buchstaben sind keine kompakte, unteilbare Einheit: In ihnen mischt sich das geräuschhaft Konsonantische mit dem Atemstrom der Vokale. Wolman versuchte, das Amalgam von Geräusch und Atemstrom aufzuspalten und so ihre «énergie conceptuelle»²⁵ freizusetzen. Die *Mégapneumie* wurde damit zum Synonym für jegliche Art der Verwendung von Atemgeräuschen. «CHACUNE DE CES LETTRES / Amplifiées pouvant être / 1) neutre / 2) expirée / 3) inspirée / 4) longue neutre / 5) longue inspirée / 6) longue expirée / 7) suivie de silence».²⁶ Im Manifest «Introduction à Wolman» von 1950 wird dieser «Grand Souffle» als Träger der Poesie folgendermassen angekündigt:²⁷

INTRODUCTION A WOLMAN

ISOU était une fin.

Au début il y avait Wolman.

Superdada, Isou avait brisé la structure même du mot
et inversé les sonorités dans un ordre véritable.

Combinaisons arbitraires qui bientôt recréèrent une situation conceptuelle.

Isou n'écrit-il pas du lettrisme qu'il est: «la destruction du mot
pour le Rien – l'arrangement du Rien – la lettre – pour la création de l'anecdote.»

C'était la seule issue possible avec la lettre, tabou immuable.

Il fallait attenter la lettre[.]

Wolman désintègre la consonne, déchancre la consonne de la voyelle.

Wolman rend à la voyelle sa puissance hiérarchique abstraite.

Désintégration de la consonne

B(é) C(é) D(é) (è)F G(é) (ac)H J(i) K(a) (è)L (è)M (è)N P(é) Q(u) (è)R
(è)S T(é) V(é) (i)X Z(ed)

Wolman les détache du *souffle* et le structuralise

1) *Neutres* ex.: k

Wolman structuralise leur *souffle*.

Avec les voyelles, Wolman procède inversement:

Le souffle devient structurel, un *en-soi* vis-à-vis de la voyelle.²⁸

Hier wird deutlich, dass Wolman, der nicht länger Wörter, sondern einzelne Buchstaben dekomponiert, über Isou hinausgeht. Er trennt in der Artikulation der Konsonanten den vokalischen Anteil, das ›B‹ vom ›B(é)‹ und legt die geräuschhaften Anteile der Konsonanten als solche frei. Zudem unterscheidet er zwischen der Phonation der Vokale und der Atmung und lässt die Atemgeräusche zu einer eigenständigen Struktur werden: «Le souffle devient structurel, un *en-soi* vis-à-vis de la voyelle.»²⁹

²⁴ Ebd., S. 208.

²⁵ Jean-Michel Bouhours: «De l'anticoncept à l'anticoncept», in: Berréby/Orhan: *Gil Joseph Wolman: Défense de mourir*, S. 350–360, hier S. 352.

²⁶ Gil J Wolman. «Introduction à Wolman», in: *Ur 1* (1950): *Cabier pour un dictat culturel*, S. 19–22, zit. nach Berréby/Orhan: *Gil Joseph Wolman: Défense de mourir*, S. 13–15, hier S. 15.

²⁷ Wolman: «Introduction», S. 13–15.

²⁸ Ebd., S. 13.

²⁹ Ebd.

Trotz der Differenzen zu Isou, die Wolman von Anfang an hervorhob, waren die «mégapneumes» Teil der «Récitals Lettristes». Ab 1964, nach turbulenten Jahren im Umfeld der Lettristen und dem definitiven Bruch mit ihnen, arbeitet Wolman von lettristischen Metagraphien, informeller und gestischer Malerei ausgehend, mit Cut-Up-Techniken und seiner «Scotch Art» an einem umfangreichen bildnerischen Werk.³⁰

Wolmans Karriere begann mit Auftritten im Rahmen der «Récitals Lettristes», nach 1950 folgten die ersten Aufzeichnungen der *Mégapneumie* auf Tonband, eine erste fand als *Postscriptum* Eingang in den Stimmensoundtrack seines Films *L'Anticoncept*. Die Tonbandaufzeichnungen läuten den technologischen Paradigmenwechsel des Ultra-Lettrismus ein. Im Gegensatz zu einer symbolischen Schrift eines lettristischen Gedichtes liegt mit den Tonbandstücken eine von einer Maschine aufgezeichnete, also technische Schrift vor. Die «Maschinenschriftlichkeit» ist genuiner Bestandteil der *Mégapneumie*, die sich weiter dadurch auszeichnet, dass sie keine Spuren von Nachbearbeitungen erkennen lässt. Auf welche Art und Weise das mediale Setting der Tonbandaufnahme mit der *Mégapneumie* verknüpft ist, soll durch das Audioscoring analysiert werden.

Audioscoring

Mit Audioscoring wird die «Maschinenschriftlichkeit» selbst zum Gegenstand der Forschung. Technische Schriften sind Aufzeichnungen einer Maschine für die Wiedergabe durch eine andere Maschine. Als Vorläufer des Apparates zur Herstellung einer Maschinenschrift gilt der von Édouard-Léon Scott de Martinville (1817–1879) im Jahr 1857 patentierte Phonautograph.³¹

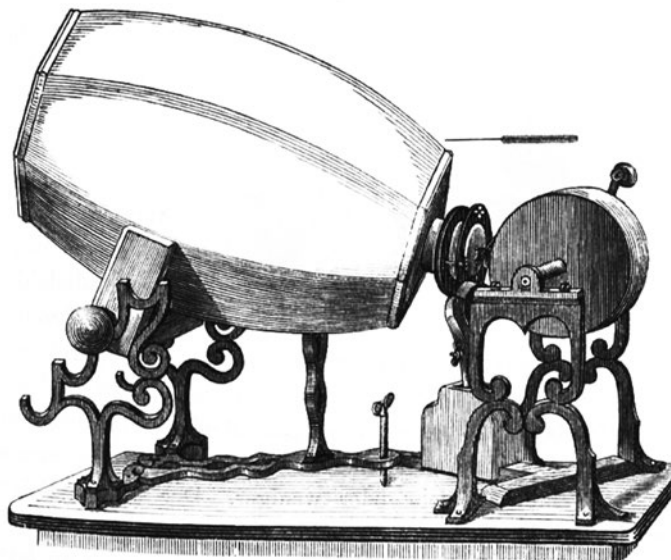


Abbildung 3: Der Pan- oder Membran-Phonautograph von Scott.³²

30 Vgl. Katalog zur Retrospektive von Wolman im Museo d'Art Contemporani de Barcelona 2010: Bartomeu Mari/João Fernandes (Hg.): *I am immortal and alive, Gil J Wolman*, Barcelona: edition Museo d'Art Contemporani de Barcelona 2010.

31 Mit dem Phonautographen von Scott gelingt zwar die erste Aufzeichnung, es ist aber dem amerikanischen Erfinder Thomas Alva Edison (1817–1931) vorbehalten, mit dem Phonographen (patentiert 1877) eine Maschine entwickelt zu haben, die die Zeichen auch lesen und wiedergeben kann.

32 Franz Josef Pisko: *Die neueren Apparate der Akustik*, Wien: Carl Gerold's Sohn 1865, S. 73.

Der in Abbildung 3 gezeigte Hohlkörper ist oben offen, durch diese Öffnung tritt der Schall ein und trifft am unteren Ende des Hohlkörpers auf eine Membran, an welcher mit Wachs eine Schweineborste angeklebt ist. An dieser ist eine feine, biegsame Schwannenfeder angebracht, mit der auf einen berussten Metallzylinder geschrieben wird. Die Membran gibt jede noch so zarte Erschütterung durch die Stimme über die Schweineborste an die Feder weiter, die eine zickzackartige Spur in die russige Oberfläche des Zylinders schreibt. Das Ergebnis dieses Messschreibers ist eine indexikalische Schrift. Für Schriftzeichen wie diese hat Kittler die treffende Formulierung «Signaturen des Realen»³³ gefunden und betont damit die paradigmatische Differenz dieser Art der Aufzeichnung im Vergleich zu den symbolischen Schriften.

Die Spuren der Schweineborste sind längst Geschichte, geblieben ist die Membranvermittelte Aufzeichnung der Schallwellen als Standardtechnik jedes Mikrofons. Ort der Schrift ist im Fall der *Mégapneumie* das in der Nachkriegszeit aufkommende Magnettonband. Für die Tonbandaufzeichnungen von Wolman ist es entscheidend, dieser Art indexikalischer Verschriftlichung in der Analyse Rechnung zu tragen. Das Audioscoring ermöglicht, diese als prägendes Element in die Analyse der Stücke einfließen zu lassen.

Wolmans «poésie physique» als experimentelle Erprobung des Stimmapparates geht von einfachen stimmphysiologischen Prozessen aus. Sie lässt die Atemphysiologie hörbar werden, sie ist mehr Stimmgeräusch als Stimme. Das Audioscoring fokussiert gleichzeitig sowohl auf die Medialität dieser physischen Dichtung als Tonbandaufnahme wie auch auf deren stimmphysiologische Voraussetzungen. Es wird versucht, die *Mégapneumie* von ihrer Entstehung her und ohne Umwege über eine Transkription zu erforschen. Das heisst, die Tonbandaufnahme wird nicht nur als Speicher verstanden, sondern als eine Form von Schriftlichkeit, als eine vorläufige Fixierung von etwas, das durch Lesen resp. Decodierung wieder freigesetzt wird, üblicherweise durch die Maschine. Die Maschinenschrift – von einer schreibenden für eine lesende Maschine geschrieben – wird so für das Ohr zugänglich gemacht. Entweder folgt dem Hören die Transkription oder das Gehörte wird, so die Idee des Audioscoring, als eine akustische Handlungsanweisung verstanden. Der Maschinenscore wird durch die Maschine zum akustischen Score und so zum Audioscore.

Mit Audioscoring werden die Tonbänder von Wolman zur Vorlage, zu einer hörbaren Partitur. Um diese auszuführen, braucht es ein Mikrophon und einen Kopfhörer, es entsteht eine Studiosituation (vgl. Abbildung 4):



Abbildung 4: Studio, Januar 2017: Kopfhörer-Monitor, Kopfhörer-Audiotrack.

Der rechte Kanal des Kopfhörers ist mit dem Audioausgang des Computers verbunden. Über ihn wird die akustische Partitur, die Pilotspur mit der Stimme von Wolman, verfolgt. Der linke Kanal dient als Kontrollmonitor für die eigene Stimme (für weitere Erläuterungen vgl. Abbildung 5).

Dieses Setting ermöglicht, die Stimme von Wolman (rechts im Ohr) und die eigene Stimme (links im Ohr) gleichzeitig zu hören und die eigene Stimme derjenigen von Wolman anzunähern. Ausschlaggebend ist, dass beide Stimmen mikrofonvermittelt sind; Wolmans Tonbandstimme und die Wiedergabe der eigenen Stimme müssen im gleichen medialen Setting stattfinden. Ebenfalls wichtig ist, die beiden Signale getrennt zu halten: das Original von Wolman links im Ohr und die eigene Stimme rechts, um während des Versuchs abwechselungsweise auf das Ausgangsmaterial und auf die Monitorstimme fokussieren zu können. Nur so kann die aufgezeichnete Tonbandstimme als Vorlage dienen, wenn mit der eigenen Stimme die Pilotspur in Echtzeit möglichst synchron und farbgenau reproduziert wird.

Diese eigene stimmliche Wiedergabe folgt den Anweisungen durch das Ohr, der Maschinenscore wird zur akustischen Notation, zum Audioscore. Gleichzeitig ergibt sich daraus die Möglichkeit, die eigene Stimme aufzuzeichnen, mit anderen Worten: Es wird *Mégapneumie* betrieben. Aus den bei dieser Studioarbeit entstehenden Tonaufnahmen resultiert eine eigene Musik – von mir als ›Forschungsmusik‹ bezeichnet –, die ihrerseits zu weiteren aufschlussreichen Untersuchungen anregen könnte.

Der Hör-Sprach-Kreis

Das Audioscoring macht sich die Tatsache zunutze, dass stimmphysiologische Prozesse durch das Ohr modelliert werden, so als ob das Ohr die Stimme nicht nur hören, sondern geradezu hervorrufen könnte. Die neurophysiologischen Voraussetzungen des Audioscoring basieren auf dem aus der Phoniatrie bekannten Hör-Sprach-Kreis.³⁴

In der Phoniatrie wird die Lautgebung als neurophysiologische Rückkoppelung von

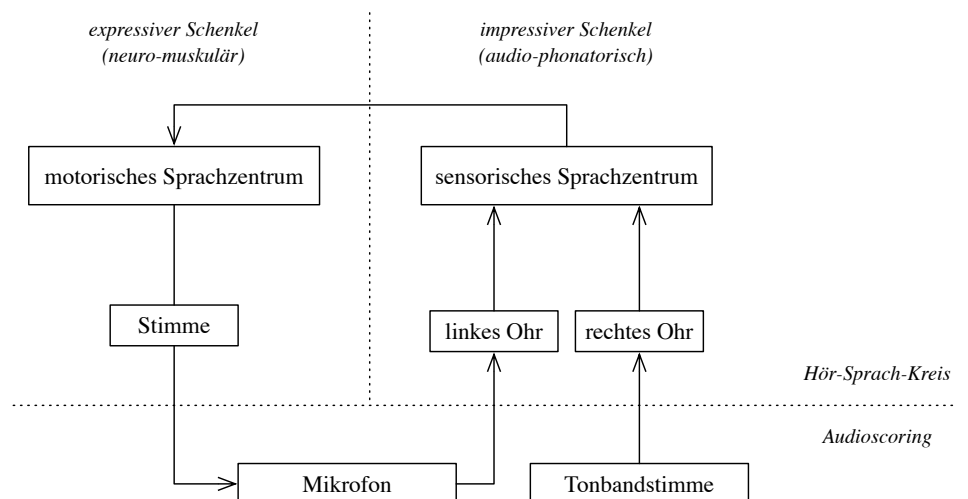


Abbildung 5: Der Hör-Sprach-Kreis des Audioscoring, nach Friedrich/Bigenzahn/Zorowka (erweitert).³⁵

34 Die vorliegenden Ausführungen beziehen sich auf das Standardwerk von Gerhard Friedrich/Wolfgang Bigenzahn/Patrick Zorowka (Hg.): *Phoniatrie und Pädaudiologie: Einführung in die medizinischen, psychologischen und linguistischen Grundlagen von Stimme, Sprache und Gehör*, Bern: Huber 32013 (1994), S. 25–27.

35 Ebd., S. 26.

Stimmgebung und Stimmhören beschrieben. Laute hervorrufen und sie hören bedingen einander. Dabei unterscheidet die Phoniatrie zwischen dem «expressiven Schenkel» der Lautgebung und dem «impressiven Schenkel» des Lauthörens. Zusammen bilden sie den Hör-Sprach-Kreis.

Der expressive Schenkel, oder auch «neuromuskuläre» Teil der Lautgebung, führt den Nervenimpuls vom motorischen Sprachzentrum der Grosshirnrinde über die zentralen motorischen Bahnen zum peripheren Sprechapparat und ruft die «expressive» Sprechbewegung hervor. Mit dem impressiven Schenkel wird die Lautgebung über das Ohr wieder mit der Grosshirnrinde verbunden. Aus der Peripherie der Wahrnehmungsorgane wird der Schall über den Hörnerv und die zentrale Hörbahn ins sensorische Sprachzentrum vermittelt. Es handelt sich um den «audio-phonatorischen» Teil des Hör-Sprach-Kreises.

Der «audio-phonatorische» und der «neuromuskuläre» Teil bilden zusammen den Hör-Sprach-Kreis, der für die Kontrolle der Lautgebung steht. Diese «auditive Rückkoppelung» ist unabdingbar für die Lautgebung. Genauer gesagt sind es «neuromuskuläre Reflexbögen», die die äusserst rasche und differenzierte Lautbildung, wie sie das Audioscoring verlangt, kontrollieren.³⁶ Der Hör-Sprach-Kreis ist die entscheidende stimmphysiologisch-neurologische Voraussetzung des Audioscoring.

Abbildung 5 zeigt, wie Elemente des Audioscoring (Mikrofon, Tonbandstimme) in den Hör-Sprach-Kreis integriert werden. Wo Stimme und Ohr den expressiven mit dem impressiven Schenkel verbinden, wird mit dem Audioscoring mittels der Tonbandstimme eine zweite Stimme eingeschleust. Die auditive Rückkoppelung macht es möglich, die aktuelle Mikrofonstimme der historischen Tonbandstimme anzunähern.

Audioscoring macht den technisch geschriebenen Score der körperlichen Aneignung und Reproduktion zugänglich. Die Studioarbeit und Beobachtungen der «auditiven Rückkoppelung» werden in einem Forschungstagebuch³⁷ festgehalten.

Anders als die «phonetische Poesie» ist die «poésie physique» von Wolman nur durch Audioscoring zugänglich und das Tonband wird als Audio-Partitur analysiert. Im Dissertationsvorhaben werden zwar auch phonetische Werke von Isou, Dufrêne, Hausmann und Wolman mit Audioscoring untersucht, die in gedruckter Form vorliegen. Das geschieht, um die Methode zu prüfen und ihre Grenzen auszuloten. Im Zentrum der Untersuchung steht aber die ultra-lettristische *Mégapneumie*.

³⁶ Ebd., S. 54f.

³⁷ Die Methode des Audioscoring trägt autoethnografische Züge, vgl. die von der Ethnografin Carolyn Ellis theoretisch untermauerte Methode der Autoethnografie, die von der Voraussetzung ausgeht, dass die Forschenden selbst Teil des Forschungsfeldes sind. Autoethnografien erschliessen die zu beobachtenden Prozesse von innen. Vgl. Carolyn Ellis: *The Ethnographic I: A Methodological Novel about Autoethnography*, Walnut Creek u. a.: Alta Mira Press 2004. Audioscoring lässt sich aber auch mit der vom amerikanischen Musikethnologen Mantle Hood (1918–2005) entwickelten Methode der Bi-Musicality vergleichen. Die ursprünglich aus der Musikethnologie stammende Methode kann als eine besondere Form der Autoethnografie verstanden werden und gilt als eine der Musik immanente Form der teilnehmenden Beobachtung nach Bronisław Kaspar Malinowski (1884–1942). Nur ein Verstehen, das auf der Erfahrung der musikalisch-praktischen Zusammenhänge beruhe, ermögliche eine «real comprehension of theoretical studies». Vgl. Mantle Hood: «The Challenge of «Bi-Musicality»», in: *Ethnomusicology* 4 (1960), 2, S. 55–59, hier S. 55. Audioscoring adaptiert Bi-Musicality auf die avantgardistischen Stimm- und Aufnahmepraktiken der 1950er-Jahre und wird zu einem bi-musikalischen Unterfangen, das die Erfahrungen der eigenen Stimme im Umgang mit fremdem Stimmmaterial zu einer wichtigen Forschungsquelle werden lässt. Die Feldnotizen, die im Rahmen des Audioscorings entstehen, werden auf den Grundlagen von Emerson, Fretz und Shaws *Writing Ethnographic Fieldnotes* verarbeitet; vgl. Robert M. Emerson/Rahel I. Fretz/Linda L. Shaw (Hg.): *Writing Ethnographic Fieldnotes*, Chicago/London: The University of Chicago Press 1995.

Erste Resultate

Materialwiderstand: Synchronisation

Wider Erwarten tauchen mit dem Beginn der Versuchsreihe Synchronisationsprobleme auf und es häufen sich im Forschungstagebuch die Eintragungen zu fehlgeschlagenen Versuchen, die aktuelle Stimme mit dem Pilottrack abzustimmen. Bei genauerem Hinsehen lassen sich zwei Ursachen unterscheiden: einerseits strukturell bedingte Verzögerungen und andererseits solche, die auf die medialen Eigenheiten der Aufzeichnung zurückzuführen sind.

In der Versuchsanordnung verschränken sich Studioteknik, Stimm- und Hörphysiologie mit den Prozessen des Hör-Sprach-Kreises. Es handelt sich um komplexe Impulskreise, die vom Ohr, das den Pilottrack verfolgt, ausgehen und ins sensorische Sprachzentrum führen, von dort ins motorische Sprachzentrum und in die Peripherie der Lautgebungsorgane, dann zurück ins Sprachzentrum, das die Lautgebung kontrolliert, und wieder in die Peripherie der Lautgebung im Sinne der auditiven Rückkoppelung. Die erste Ursache für Synchronisationsprobleme hat mit diesen Impulskreisen zu tun. Keine noch so reaktionsschnelle Realisation des Lautes kann zeitgleich mit dem Höreindruck ausgeführt werden. Bei dieser Art der Synchronisationsschwierigkeit handelt es sich also um eine systematische, voraussehbare und somit einkalkulierbare Verzögerung, um ein strukturelles Delay. Andererseits zeigt sich aber gerade in diesem Zusammenhang, wie unglaublich schnell Ohr und Stimme trotzdem aufeinander reagieren – dieses ›Hören-Machen‹ ist typisch für das Audioscoring.

Die zweite Ursache für Synchronisationsschwierigkeiten überlagert dieses strukturelle Delay. Im Forschungstagebuch fallen Notizen auf, die das Erstaunen festhalten, dass sich Ein- und Ausatmen nicht immer unterscheiden lassen. Einerseits hat Wolman zwar dafür gesorgt, dass die Atembewegung hörbar wird, schliesslich interessiert ihn ›le grand souffle‹, aber andererseits lassen sich nur aufgrund des Atemgeräuschs die Richtungen des Atemstroms nicht immer auseinanderhalten. Das gilt insbesondere für die ruckweise Vertiefung der Atmung, wenn auf eine Einatmungsbewegung überraschenderweise noch eine weitere Einatmungsbewegung folgt (siehe Anweisungen in Abbildung 6: *La Mémoire*, Minute 2:10: ›doppel‹, ›nachdrück‹). Für die erneute stimmliche Wiedergabe ist aber insbesondere die Einatmungsbewegung entscheidend, denn mit ihr verschafft sich die Lunge nicht nur Luft, mit ihr wird auch das ›Stimmenreservoir‹ gefüllt. Die Stimme, und sei sie noch so geräuschhaft, muss vorbereitet sein. Das Atemholen, die Zwerchfellbewegung, die dem Einströmen der Luft in die Lunge vorausgeht, ist eine entscheidende Vorbedingung für die Stimme. Diese zweite Art von Synchronisationsproblemen hat folglich mit der ›Stimmvorbereitung‹ zu tun: Dem aktuellen Stimmgeräusch geht eine Zwerchfellbewegung voraus – der Wiedergabe durch das Tonband aber nicht. Es wurde nur das Atemgeräusch aufgezeichnet, nicht die damit einhergehenden physiologischen Bewegungen. Das Audioscoring beziehungsweise das Versagen des Audioscoring rückt somit eine Eigenart des medialen Displays der *Mégapneumie* in den Fokus: Die Stimmimpulse werden hörbar ohne die geringsten Anzeichen der für sie notwendigen physischen Vorbereitung.

Das Audioscoring stösst also unerwartet auf eine Art Materialwiderstand. Die mäandernden Impulsverläufe, wie sie zum Beispiel *La Mémoire* prägen, die subtilen rhythmischen Differenzen und die fehlende metrische Gliederung des Materials machen es schwierig, den Impulsen zu folgen und diese exakt zu imitieren. Solches festzuhalten und wiederzugeben ist der Maschine vorbehalten. So unvirtuos das Ausgangsmaterial auch erscheint, es entzieht sich der perfekten Synchronisation und es hat sich als

unumgänglich herausgestellt, zusätzliche Informationen zur Atmungsrichtung auf einem Ausdruck der Darstellung des Audiosignals durch den Computer festzuhalten. Abbildung 6 zeigt einen Ausschnitt.

Zuoberst in der Darstellung findet sich die Zeitachse mit dem Ausschnitt 1:30–2:30, darunter die Wellenformdarstellung von *La Mémoire*. Die Pfeile stehen für Ein- (nach unten) bzw. Ausatmen (nach oben). Links ist die handschriftliche Anmerkung «Doppel» zu lesen und die Pfeile zeigen zweimal in dieselbe Richtung nach unten, so auch vor und nach 2:10, einmal mit dem Vermerk «doppel» einmal mit «nachdrück» – Beispiele dafür, dass dem Einatmen ungewöhnlicherweise eine weitere Einatmungsbewegung folgt. Die zahlreichen Pfeile lassen auf rasche Atembewegungen schliessen (zum Vergleich: In der Ruheatmung sind es vier Atemzüge pro Minute), die Länge der Pfeile steht für die Tiefe der Atmung. Die abrupt verlangsamte Atmung vor 2:21 ist mit «lang!» gekennzeichnet. Komplizierter ist es, sich der Farbigkeit der Atemgeräusche, diesem Gemisch aus Vokal- und Konsonantfarben anzunähern, hier: «uh_», «(sch)» und «ah^{kk}». Das sind keine systematisierten Notationen, sondern sie dienen als Erinnerungsstütze und helfen der Koordination. Für diese Art Notation hat der neuseeländische Musiktheoretiker und Komponist elektroakustischer Musik Denis Smalley (*1946) den Begriff «Diffusionscore»³⁸ geprägt:

[...] the diffusion score [...] [is] often a free, sketchy, graphic representation of the sounding context produced primarily as a timing and memory aid for the person diffusing a work in concert. This third type [...] is usually concerned with spectromorphological information: events and textures are given shapes whose vertical dimension represents spectral space, while the horizontal plane shows change over time.³⁹

In diesem Sinn entwickelte sich das Audioscoring zum multiplen Scoring: Zum Audioscore tritt ergänzend der Diffusionscore.

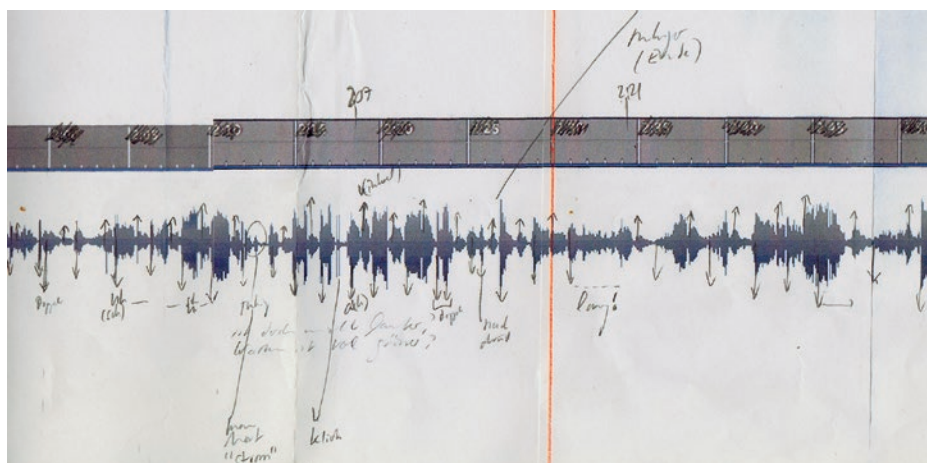


Abbildung 6: Audioscoring, Diffusionscore: *La Mémoire*, 1:30–2:30, Januar 2017.

38 Ziel ist es, die verschiedenen Typen von Notationsformen herauszuarbeiten und zu unterscheiden: Transkription, Deskription, Sonogramme, Diffusionscore, Audioscoring etc.

39 Denis Smalley: «Spectromorphology: explaining sound-shapes», in: *Organised Sound* 2 (1997), S. 107–126, hier S. 108.

Die Maschinenschrift zeichnet nicht nur die Stimme auf, sie produziert während der Aufnahme Sekunde um Sekunde, Zentimeter um Zentimeter, um genau zu sein: 36,2 cm pro Sekunde, ein auf- und abwickelbares ›Zeitmaterial‹, ein Zeitband, eine Art Meterware einer kontinuierlichen mechanischen Registratur von Zeit. Darin zeigt sich eine paradoxe Eigenheit der Tonbandschrift: Etwas Unwiederholbares, Singuläres wird durch die Maschine perfekt wiederholbar gemacht. Wird jedoch das Tonband geschnitten, wird dieses ›Zeitmaterial‹ aufgebrochen und das chronometrische Kontinuum geht verloren. Bei Wolman bleibt das Material unbearbeitet und diese chronometrische Integrität des Bandmaterials zeichnet es aus. Die *Mégapneumie* ist eine indexikalische Zitterschrift von Zeit und Stimme.

Materialwiderstand: Tonus⁴⁰

Neben der Synchronisation der Impulse tauchten mit den Fragen zur Stärke der Impulse die nächsten Probleme auf. Ganz zu Beginn des Audioscoring und bevor das ›Wolman-Üben‹ nach und nach zu einer Studiosituation heranwuchs, gab es Versuche, die Stimme ohne Mikrofon und ohne Monitoring zu reproduzieren. Nach kürzester Zeit mussten die Versuche abgebrochen werden: Schwindelanfälle, Hyperventilation! Was hat es damit auf sich?

Die Stimmaufzeichnungen von Wolman können in vielen Teilen genauso gut als Mikrofongeräusche bezeichnet werden, denn das technische Setting prägt die Farben und Volumen der Aufnahmen. So erscheinen die Geräusche der Atembremse nicht nur als eine Folge des Lippenverschlusses, sondern auch als ein Phänomen des Zusammenspiels von Atemluft und Mikrofonmembran. Die *Mégapneumie* ist nur mit einem Mikrofon reproduzierbar. Doch auch mit Mikrofon bleibt es schwierig, die Stärke der Impulse zu erfassen und die Zwerchfellspannung so zu kontrollieren, dass Hyperventilation vermieden werden kann.

Die Probleme zeigen, dass durch die Aufzeichnung das Stimmvolumen nicht mehr länger allein eine Folge von Zwerchfellbewegung, Atemstütze und Abstrahlung des Stimmstizes (›Maske‹) ist. Die Aufnahme generiert ein technisches Stimmvolumen, abhängig vom Abstand der Stimme zum Mikrofon und von der Amplifikation des Signals im Verarbeitungsprozess. Die Mikrofonierung und die damit verbundene Monitoring verschaffen anfangs eine gewisse Erleichterung, trotzdem tritt der Unterschied zwischen den Anzeichen und der effektiven Zwerchfellspannung der Stimme deutlich hervor. In den Fokus gerät damit die fehlende Verschriftlichung des Stimmtonus. Die Atmungsgeräusche, wie es sich für eine ›poésie physique‹ gehört, sind zwar heftig, die damit verbundenen Körperspannungen werden aber vom Maschinenscore nicht erfasst, der diese Impulse ohne Tonus wiedergibt.

Wolmans ›poésie physique‹ als «Signatur des Realen»

Wolman umschreibt die Wirkung seiner Stimmen als «mouvement [qui] faisait corps à la salle». ⁴¹ Dieses «mouvement» ist eine von Wolman wohl kalkulierte Folge der Hörbarmachung der Stimme als Maschinenschrift. Mit der Erforschung der ursprünglich maschinenschriftlichen Aufzeichnungen und ihrer körperlichen, durch den Hör-Sprach-Kreis modellierten Wiederaneignung, gelingt mit dem Audioscoring ein direkter und eigenständiger Zugang zu den Stücken ohne Umweg über symbolische Übersetzungen

⁴⁰ ›Tonus‹ steht für Körperspannung und Kontrolle der Atmung durch das Zwerchfell und die Zwischenrippenmuskulatur.

⁴¹ Gil J Wolman: «Le Cinémachrochone – nouvelle amplitude», in: *Ur 2* (1952), zit. nach Berréby/Orhan: *Gil Joseph Wolman: Défense de mourir*, S. 30f.

mittels Transkriptionen. Die «poésie physique» von Wolman als Maschinenscore, der Hör-Sprach-Kreis als neurophysiologische Voraussetzung für den stimmlichen Nachvollzug und das Führen eines Forschungstagebuchs zur Studioarbeit: Dies sind die Grundlagen der von mir entwickelten Methode des Audioscoring. Sie bietet die Möglichkeit, die Widerständigkeit der *Mégapneumie* als maschinenschriftliche «poésie physique» sowie ihre Wirkungsweise als «Signatur des Realen»⁴² zu analysieren.

42 Kittler: *Grammophon, Film, Typewriter*, S. 181.

9 Jonas Berthod

Im Jahr 2002 wurden die Swiss Design Awards in verändertem Format neu lanciert, um den Wettbewerb aufzufrischen und die Designförderung den sich wandelnden Bedürfnissen des Berufsfeldes anzupassen. Zentraler Bestandteil des neuen Konzepts war die Vision des Bundesamts für Kultur, Knotenpunkt im Netzwerk des Schweizer Designs zu werden. Nach einer Bestandsaufnahme der Förderansätze in den Jahren vor dem Relaunch analysiert dieser Beitrag die Auswirkungen der Preise auf die Netzwerke und die Praxis der drei Gewinner der Ausgabe 2002.

21 Johannes Gebauer

Die historische Interpretationsforschung an Tondokumenten ist oft auf subjektive Eindrücke des Gehörten angewiesen, da bisher Methoden fehlten, um die akustisch gespeicherten Informationen zu visualisieren und damit objektiver vergleichbar zu machen. Es soll hier versucht werden, das Potenzial von computerunterstützten Interpretationsanalysen am Beispiel der Joachim-Tradition zu demonstrieren und für den Vergleich einzelner kurzer Passagen heranzuziehen. Die verschiedenen Darstellungen erlauben eine Sichtbarmachung von sowohl agogisch-musikalischen als auch von instrumental-technischen Vorgängen.

37 Camilla Köhnken

Zwei Hauptfragen stehen im Zentrum des vorliegenden Beitrags zur Interpretationsforschung: Wie erzeugen Lisztschüler_innen musikalischen Ausdruck? Welche allgemein künstlerischen oder spezifisch pianistischen Interpretationsstrategien zeigen sich, wenn man theoretische Anweisungen und praktische Ausführung vergleicht? Es ergeben sich interessante Punkte zur Zeitgestaltung der Pianisten Eugen d'Albert und Frederic Lamond und der Interpretation des 19. Jahrhunderts im Allgemeinen.

53 Angela Koerfer-Bürger

Anhand einer Aufführungsanalyse der neuen Oper *Pinocchio* von Philippe Boesmans (2017, Aix-en-Provence) wird dargelegt, wie die erzählende und zeigende Darstellung für das musikalische Figurentheater konstitutiv sein können. *Pinocchio* vereint in seiner epischen Form und inhaltlich in der Metamorphose der Hauptfigur wichtige Merkmale des Figurentheaters. Dadurch wird eine nicht an einen Menschen oder die Materialität einer Puppe gebundene Wahrnehmung eines imaginierten Idealkörpers möglich.

61 Dorothea Schürch

Mit Gil J Wolmans (1929–1995) ›poésie physique‹ steht der paradigmatische Umbruch in der Technik der Aufzeichnungssysteme im Zentrum: von der Buchstaben-Verschriftlichung seiner ersten lettristischen Gedichte bis hin zu den Tonbandaufzeichnungen seiner *Mégapneumie* in den 1950er-Jahren. Audioscoring untersucht diese Aufzeichnungssysteme und deren Einfluss auf die avantgardistischen Stimmpraktiken in einem studioähnlichen Forschungslabor, indem die Tonbandstücke als akustische Partituren (Audioscores) verwendet werden.

9 Jonas Berthod

In 2002, the Swiss Design Awards were relaunched in a new format, in a bid to reinvigorate the competition and to adapt the promotion of design to the evolving needs of the profession. One of the key themes of the new format was the vision of the Swiss Federal Office of Culture that it could be a node in the network of Swiss design. After tracing the evolution of the Office's approach to sponsorship in the years leading up to the relaunch, this article analyses the impact of the awards on the networks and on the practice of three winners of the 2002 edition.

21 Johannes Gebauer

Historical performance research based on audio documents is often forced to rely on subjective impressions rather than scientific data when appropriate methods to visualise the details of acoustic recordings are not available. In this paper, the potential of computer-based interpretation research will be demonstrated, using examples from the Joachim tradition compared to other recordings. Different graphic representations of brief passages will be used to demonstrate characteristics of agogical and technical/instrumental procedures and decisions.

37 Camilla Köhnken

This paper focuses on two of the main questions asked by researchers about Liszt's art of interpretation: how did Liszt's students create musical expression? And what general artistic or specifically pianistic interpretational strategies can be observed if we compare theoretical instructions and actual performance practice? The results reveal interesting aspects of organising time on the part of the pianists Eugen d'Albert and Frederic Lamond, and raise general issues about interpretation in the 19th century.

53 Angela Koerfer-Bürger

This article offers a performance analysis of Philippe Boesmans's new opera *Pinocchio* (2017, Aix-en-Provence) to explore the potential of narrative and demonstrative representation as constitutive qualities of musical puppet theatre. *Pinocchio* combines significant criteria from puppet theatre within an epic form, and by means of the metamorphosis of the main character. Perceiving an imaginary, ideal body becomes possible. This perception is not necessarily related to a human being or to the materiality of a puppet.

61 Dorothea Schürch

The paradigm change in the technology of recording and documentation systems is at the core of the "poésie physique" by Gil J Wolman (1929–1995). There was a shift from letter textualisation in his lettristic poems to the tape recordings of his *Mégapneumie* in the 1950s. Audioscoring investigates these systems and their influence on avant-garde vocal practices in a studio-like research laboratory, utilising the audiotaped pieces as acoustic scores ("audioscores").

Jonas Berthod is a graphic designer, researcher, and lecturer. He graduated from ECAL and the Royal College of Art and is currently a PhD candidate and a research assistant within the Swiss Graphic Design and Typography Revisited project. His PhD thesis examines the role of networks on the creation of Swiss graphic design, taking 2002 as a central point of interest. He is a lecturer at ECAL and a visiting lecturer at RCA.

Johannes Gebauer hat Musikwissenschaft an der Universität Cambridge sowie Barockvioline bei Simon Standage und an der Schola Cantorum Basiliensis studiert. Er war einige Jahre musikwissenschaftlicher Mitarbeiter von Christopher Hogwood und an zahlreichen Publikationen beteiligt. Als Geiger war er u. a. Mitglied der Academy of Ancient Music. 2007 gründete er das Camesina Quartett, mit dem er mittlerweile drei CDs eingespielt hat. Seit 2012 ist Johannes Gebauer Forschungsmitarbeiter an der Hochschule der Künste Bern, wo er 2017 seine Doktorarbeit zu Joseph Joachims Interpretationspraxis abschloss.

Camilla Köhnken war viele Jahre lang «Hauspianistin» im Beethovenhaus Bonn. Sie studierte Klavier bei Pierre-Laurent Aimard an der Musikhochschule Köln, Jerome Rose am Mannes College in New York und Claudio Martínez Mehner an der Musikakademie Basel (Solistendiplom). Im Sommer 2018 schloss sie ihre Dissertation unter dem Titel *Liszt, Beethoven und Chopin «im Geiste Liszt's»: Musikalische Gestaltungs-ideale der «Liszt-Tradition» im Spiegel von Textquellen, instruktiven Ausgaben und frühen Tondokumenten* ab.

Angela Koerfer-Bürger forscht seit 2017 als Doktorandin des Instituts für Theaterwissenschaft an der Universität Bern zum Thema «Imaginierte Figuren im Musiktheater». Seit ihrem Diplom in Musiktheaterregie (München) arbeitet sie als Regisseurin und seit 2001 als Dozentin im Fachbereich Musik an der Hochschule der Künste Bern. Sie leitete unter anderem das interdisziplinäre BFH-Forschungsprojekt «Sprechende Hände».

Dorothea Schürch arbeitet seit den 1980er-Jahren als Sängerin, Performerin und Improvisatorin. Ihre Konzerte und Auftritte führten sie durch ganz Europa und Amerika. Sie promoviert in der GSA zu avantgardistischen Stimmpraktiken der 1950er-Jahre und entwickelt in diesem Zusammenhang eine eigene Forschungsmethode: Audioscoring als musikwissenschaftliche Feldforschung.

Beiträge der Graduate School of the Arts II (2018)
Herausgegeben von Thomas Gartmann
mit Michaela Schäuble

Redaktion: Philippe Kocher, Bettina Ruchti,
Jana Thierfelder
Lektorat: Daniel Allenbach
Gestaltung: Büro 146, Zürich
Schrift: Ueli Kaufmann
Druck: Ackermanndruck AG, Köniz

© by Graduate School of the Arts und
bei den Autorinnen und Autoren
Bern 2018

ISBN: 978-3-9524098-9-3
ISBN: 978-3-9525027-0-9 (elektronische Version)
ISSN 2571-6328
ISSN 2571-6336 (elektronische Version)
DOI: 10.7892/boris.120740



Dieses Werk ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0
International Lizenz

Kontakt:
Graduate School of the Arts (GSA)
Muesmattstr. 45
Postfach
3000 Bern 9
Tel. +41 (0)31 631 54 75
info@gsa.unibe.ch
www.gsa.unibe.ch